

L'aroman négro-africain

Résumé de l'article

La réceptivité du fait littéraire d'un texte africain a effet de fiction, s'est toujours faite de biais. En effet, pour une certaine critique ce texte doit naître *en situation dans le sillage familial et portant inéluctablement le sceau du réalisme* empreint d'un enracinement géographique et culturel, sans lequel il ne saurait prétendre au brevet d'authenticité. Car cette critique littéraire africaine, le soumettant exclusivement à une grille d'appréciation appelée *rapport spéculaire du texte au réel*, s'interdit de considérer un texte comme étant le fruit de pure imagination ou se présentant comme une entité se suffisant à elle-même.

Camara Laye, en son temps, Emmanuel Dongala et tant d'autres qui, de nos jours, ont voulu simplement être eux-mêmes en se situant hors du moule, en ont fait les frais.

Dans un tel contexte où le texte africain est redevable du code de transmission et où il ne peut se dire orphelin, cet héritage forcé, comme les ailes de l'Albatros, ne l'empêche-t-il pas de voler de lui-même ?

A moins de se complaire dans cette impasse, ce legs, or de Karibi, n'éducore-t-il pas la *personnalité* du roman négro-africain dans son essence même pour en faire un **aroman** ?

Hidden face of Negro-African novel

The receptivity of the literary fact of an African text for purpose of fiction, was always made skew. Indeed, for a certain critic this text must be born in *situation in the family wake and carrying the seal of realism ineluctably* impresses of a geographical and cultural rooting, without which under no circumstances would it claim with the patent of authenticity. Because this African literary criticism, subjecting it exclusively to a grid of appreciation called *specular report/ratio of the text to reality*, avoids regarding a text as being the fruit of pure imagination or being presented in the form of an entity sufficient at itself.

Camara Laye, in his time, Emmanuel Dongala and so much of others which, nowadays, simply wanted to be themselves while being out of the mould, feld on this purpose.

In such a context where the African text is indebted code of transmission and where it orphan, this forced heritage, like the wings of the albatross, prevent it from flying by itself ?

Unless taking pleasure in this dead end, this legacy, but of Karibi, doesn't edulcorate in his gold and purity to make a novel of it?

Key-words:

Fiction, novel Negro-African, realism, critical, literary fact, daily language, poetic language, a-novel.

L'AROMAN NEGRO-AFRICAIN

Le romancier, un enchanteur incompris

Il n'est plus de Balzac, de Zola, de Flaubert. Ni de David Séchard, ni de Bonnemort, ni de Frédéric Moreau : la société n'est plus divisée en classe éclairée et en classe non éclairée. Peut-être cela est-il la résultante de l'avènement de l'ère industrielle et surtout de la nouvelle vision des rapports humains éclosée avec la pensée de Marx dans l'organisation de la société humaine ! Alors meurt l'homme des Lettres porte-flambeau du peuple ? Les romanciers peuvent-ils encore aujourd'hui assumer cette fonction naguère dévolue aux poètes de l'occident ?

ROMAN, ART FIGURATIF ?

Certes, il est encore des Momo, des Méka, des Kinalonga. Et même des Mayéla et des Sadjo. Parce qu'il n'y a toujours pas la vie. Mais « **une vie et demie** ». C'est pour cette raison que Camara Laye dans *L'Enfant Noir* « fait simplement pitié » à A.B. et à « tous ceux, qui estiment que ce siècle s'impose à l'écrivain, comme un impératif catégorique de se défendre contre la littérature gratuite, l'art pour l'art ».(1)

Pitié parce que « *L'Enfant Noir*, n'est pas du tout un témoignage ». De ce fait, « le bon sens africain qui réprouve-aussi ! L'improbité intellectuelle commande à Camara Laye de se racheter (2) ». (*A Dieu et à Diable si l'Africain peut avoir du « bon sens » dans le roman. Le romancier (?) négro-africain (si tant est qu'il existe) n'est-il pas comme le constate Makhily GASSAMA « un orphelin désemparé qui ne jouit d'aucun héritage » ? (3) Le roman appartenant à la civilisation de l'écriture serait forcément ignoré de notre littérature traditionnelle*). Alors pour se racheter le romancier (?) négro-africain doit se souvenir. Mais de quoi ? De qui ?

Balzac nous a appris – avec force arguments – que le roman est de la vie en mouvement. Celui-ci prend nécessairement sa genèse dans le quotidien de l'individu, dans la mouvance active des sociétés : l'œuvre doit être assise dans le « réalisme ». Au point que l'auteur de la *Comédie Humaine* écrivait : « La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire ». Dans cette perspective on peut affirmer sans exagération aucune que le romancier est le contemplateur par excellence, sans trêve à l'affût des êtres et des choses : il les perçoit spontanément *sub specie dramatis*. Autrement dit la vie se greffe à l'inspiration et non le contraire.

Défini de la sorte, le roman connaît inévitablement la tentation de la totalité : registre et épopée de la « vie », de la vie totale, multiforme, incommensurable. Balzac ne nous a-t-il pas confié dans *Lettres à l'étrangère* : « quatre hommes auront eu une vie immense : NAPOLEON, CUVIER, O'CONNEL, et je veux être le quatrième. Le premier a vécu la vie de l'Europe, il s'est inoculé des armées ! Le second a épousé le globe ! Le troisième s'est incarné dans un peuple ! Moi, j'aurai porté une société tout entière dans ma tête »

1- A.B in *trois Ecrivains noirs* ; -Paris, Présence Africaine, 1955.

2- Ibidem.

3- Makhili GASSAMA. – *Interrogation sur la littérature nègre de langue française*.

On comprend maintenant pourquoi une certaine critique fait du roman d'inspiration balzacienne, une banque ou un trust qui contrôle tout le marché de la vie. Parce que paraît-il l'homme est « en situation ».

Vision doctrinale que les « spécialistes » de la littérature africaine brandissent lorsqu'ils « analysent » l'œuvre d'un autochtone. Doctrine dont John Gardner s'est fait tout récemment l'écho dans un ouvrage au titre très révélateur : *On Moral Fiction* (4). Ici l'auteur clame fermement que : « l'art véritable est moral : il cherche à améliorer la vie, non à l'avilir... L'art est essentiellement sérieux et bienfaisant, c'est un jeu qui s'oppose au chaos et à la mort, à l'entropie ». Ceci n'est pas sans nous rappeler ce que disait Guy DANINOS à propos des *Rêves Portatifs* (5) à savoir : « Les *Rêves Portatifs* ne sont-ils pas, en effet, ces rêves que chacun de nous porte, enracinés au plus profond de lui-même et qui nous permettent de supporter plus allègrement le poids de l'existence brumeuse » ? (6)

S'il en était ainsi, l'art serait un grand échec puisque nous vivons dans un monde précisément de chaos et de mort. Le roman en particulier n'est pas un « Sésame ouvre-toi » sur le bonheur ou la vertu. Et comme le pense CIORAN « prendre au sérieux (le roman) témoigne de quelque carence secrète ». (7) De même que la vue d'un cadavre ne nous rend pas modeste, de même le roman ne nous change pas. Sinon estime Albert Léonard : « Le roman ne (peut) s'écrire ou se lire qu'au prix d'une mise en veilleuse de l'intelligence ».

Ainsi donc, l'art ne changera jamais l'homme. Seul l'homme peut changer l'art. Quand le commandant et le curé des années 40 donnaient la bastonnade à l'incrédule et sauvage noir – ne nous leurrions pas – ce n'était pas au son du tam-tam qu'ils se refaisaient le soir. Mais bel et bien à coups de Montesquieu, de Voltaire, de Balzac et de bréviaire.

Point n'est besoin de déranger dans sa tombe le sublime Beethoven qu'écoutaient les nazis à Auschwitz. Et Richard Nixon qui est un grand lecteur de romans n'ignorait certainement pas l'œuvre romanesque de John Gardner (très populaire aux USA) quand il larguait ce que l'on sait au Vietnam.

N'est-ce pas vrai que malgré le nombre considérable de romans d'inspiration balzacienne lus dans le monde, le napalm a brûlé et brûle encore sous de multiples formes ! En Asie, des enfants meurent de faim, des innocents agonisent encore dans les prisons ? L'Afrique si famélique déjà, épouse, quotidiennement, famine, misère et tant d'autres immondices pourtant si décriées dans le roman ! Ne vivons-nous pas aussi, aujourd'hui, dans de **VILLE CRUELLE ?**

4. John GARDNER.- *On Moral Fiction*.

5. Sylvain BEMBA.- *Rêve portatifs*.- DAKAR, N.E.A.

6. Guy Daninos.- *D'un livre à l'autre in Recherche Pédagogique et Culture n°45* Janvier – février 1980.

7. E.M. CIORAN.- *Ecartèlement*.- Paris, Gallimard, 1956.

Dans ces conditions, Jean Paul Sartre a raison de dire que « l'écrivain donne à la société une conscience malheureuse ».

Tout ceci montre que le romancier est un « enchanteur » au sens où l'entend Franz Hellens. Le roman n'a aucune utilité mesurable. De plus, on ne peut pas un seul instant s'imaginer que le roman est une représentation du monde extérieur, une sorte de copie conforme à laquelle l'écrivain ajoute quelque chose de lui-même.

A la vérité, le roman est une œuvre de très mauvaise foi. Ou plutôt il est « toujours un mensonge, un beau mensonge cohérent » car les « mots roman et romanesque impliquent, par leur nature même, la prépondérance de l'imaginaire sur le réel, de la fable sur l'événement, du personnage sur le modèle... Ce qu'il y a de vrai n'est que secondaire ; c'est seulement une illusion de plus dont il s'embellit... » (8)

Par conséquent, le romancier n'est pas un observateur scientifique. « L'idée d'une présence fantomatique du réel au livre « *le livre hanté par le réel* » a bien le caractère fantastique d'une illusion... Le livre n'est pas un reflet direct du réel et il n'y a donc pas un spontanéisme de la signification » (9)

En littérature, on ne saurait parler de « récit romanesque » objectif. Récit dont la seule finalité serait de rapporter des faits réels sans le moindre jugement, c'est-à-dire des faits contrôlables à l'instar de ceux qui sont relatés dans des procès-verbaux de police ou dans des rapports scientifiques. Dans *Littérature et idéologie*, Bernard MAGNE affirme fort justement que le texte est « non le lieu d'illusions, projections fantasmatiques, la scène de pratiques hallucinatoires collectives ou individuelles mais un espace matériel où joue une pluralité de signes aux multiples effets de sens : qu'il y ait parmi eux un indiscutable effet référentiel ne doit en aucun cas conduire à lui conférer un exclusif privilège ; cet effet référentiel doit être pris pour ce qu'il est : un effet parmi d'autres, ni plus ni moins ». (10) On le voit très bien, une page de roman n'est pas un réceptacle de données matérielles.

MADAME, BOVARY, CE N'EST PAS NOUS

Mais pour le critique imbu des méthodes d'analyse de contenu traditionnelles, le grand romancier est celui qui nous propose de la réalité une « perception aiguë ». Sera alors roman tout récit défini comme tel à l'école qui assigne à l'écriture une fonction de pure *mimésis*. Est *vrai* roman ce qui exige un certain mode de lecture balzacienne c'est-à-dire ce qui fait appel au mimétisme réaliste le plus plat.

Il est, dès lors évident que le critique occidental ne fera pas de lecture innocente des œuvres négro-africaines. Pour lui, déclarer que *les exilés de la forêt vierge* est un roman d'expression française, ce n'est pas seulement tenir un discours

8- Nelly CORMEAU.- *Physiologie du roman*.

9- Pierre MACHEREY.- *Pour une théorie de la production littéraire*.- Paris, MASPERO, 1974.

10- Bernard MAGNE.- *Littérature et idéologie* in *Mélanges* n°3 Revue du Département de Langue et Littérature Françaises, Université Marien N'GOUABI, 1980.

classificatoire. C'est préparer le lecteur (et de ce fait l'écrivain africain) à recevoir un type de texte et à en refuser un autre.

Dès cet instant, il y aura d'abord fatalement des formes attendues : vraisemblance, bienséance, unité des styles, non-contradiction, non répétition, etc. Et ensuite des formes proscrites : l'invraisemblance, la digression, la contradiction, l'incohérence, etc. Il sera, en conséquence difficile pour le critique occidental (11) d'opérer dans la froideur : ne seront appelés réalistes uniquement les faits artistiques qui, (pour lui) ne contredisent pas les habitudes artistiques (12) de chez lui. Les faits les plus réalistes sont ses propres habitudes (tradition à laquelle il appartient : le seul réalisme authentique est celui dans l'esprit duquel il a été élevé). Et comme les *critiquants* inconsciemment ou consciemment sont poursuivis par leur idéologie, il est fort à craindre qu'on aboutisse, dans le domaine littéraire comme déjà dans d'autres domaines, à ce que Cheick Anta Diop appelle « falsifications » et « frustrations de patrimoine culturel... » (13) surtout qu'à l'idéologie il faut ajouter le paternalisme et, bien sûr, le clin d'œil de fausse commisération...

Autrement dit, on ne décortique pas un texte sans avoir devant soi la *bobine* de l'écrivain comme l'avoue humblement Jean Bellemin-Noël : « Tout cela signifie à l'évidence qu'en matière (de critique) d'art, amateurs ou professionnels, nous sommes tous fascinés par l'artiste, par l'origine humaine de l'œuvre » (14).

On peut illustrer ces propos par quelques exemples choisis dans la « littérature congolaise ». Dans *Panorama Critique de la Littérature congolaise contemporaine*, Roger et Arlette CHEMAIN (15) écrivent à propos du point K décrit par DONGALA (16) dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* : « Encore les Detaille ou les Meissonnier apporteraient-ils à la peinture des choses militaires, dans le « rendu » (sic) des uniformes, des armes, de la topographie, un réalisme minutieux bien étranger à cette scène où fourmillent des erreurs, des approximations, des invraisemblances que l'on peut aisément repérer sans être breveté d'état-major ou lecteur assidu de Clausewitz : elles sautent aux yeux de tout citoyen astreint au service militaire et ayant accompli ses obligations, fut-ce avec un enthousiasme modéré... » Quelques remarques :

1 – Visiblement ce texte semble ne pas être écrit d'abord pour le public congolais. Le lecteur et l'écrivain congolais ne connaissent ni les vicissitudes ni les grandeurs du service militaire auquel est « astreint tout citoyen » français. Par conséquent le nombre d'écrous ou de vis dans un fusil est étranger à leur « réalisme ».

2 – Si on pousse un peu loin le raisonnement, on conclurait que seuls Edwin ALDRIN et les quelques autres astronautes américains qui ont eu le privilège d'aller sur la lune sont habiletés à comprendre l'œuvre romanesque de Jules Verne...etc.

11. Loin de nous l'idée d'un plaidoyer *pro domo*. Cela ne signifie pas que seuls les africains peuvent avoir une « saisie » parfaite d'une œuvre négro-africaine.

12. Roman JAKOBSON.- *Questions de poétique*.

13. Makhili GASSAMA.- *interrogation sur la littérature nègre de langue française*.

14. Jean BELLEMIN –Noël.- *Psychanalyse et littérature*.

15. Roger et Arlette CHEMAIN.-*Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*.

16. Emmanuel DONGALA.- *un fusil dans la main, un poème dans la poche*.- Paris, Albin Michel, 1973.

On s'enferme ici semble –t-il dans une problématique du degré, dans une problématique du reflet, dans ce réalisme que Ricardou qualifie de « primaire ». Pourtant l'on sait que dans un texte à effet de fiction, le référentiel est de l'autre de l'absence. Seul le littéral est de l'ordre de la présence.

C'est justement ce que s'évertue longuement à expliquer Honoré d'Urfé dans la préface de *l'Astrée*, le premier grand roman français : « mais ce qui m'a fortifié davantage en l'opinion que j'ay, que mes bergères pouvaient parler de cette façon sans sortir de la bienséance des bergers : ça esté que j'ay vu qui en représentent sur les théâtres, leur faire pas porter des habits de bureau, des sabots ny des accoustrements mal faits, comme les gens de village les portent ordinairement : au contraire s'ils leur donnent une houlette en la main ; elle est peinte et dorée ; leurs jupes sont des taffetas... et se contentent pourvu que l'on puisse reconnaître que la forme de l'habit a quelque chose de berger ; car s'il est permis de desguiser ainsi ces personnages à ceux qui particulièrement font profession de représenter chaque chose le plus au naturel que faire se peut, *pourquoi ne m'en sera-t-il pas permis autant*, puisque je ne représente rien à l'œil, mais à l'ouïe seulement. (17)

Le canon anti-aérien de soixante-dix millimètres, le canon anti-char de vingt-cinq millimètre, le mortier de type Brandt du point K situé à huit cents mètres d'altitude... sont des ustensiles... de guerre de papier. Mayéla lui-même est un être de papier qui - s'il pouvait nous entendre – nous narguerait sans nul doute en disant : « hypocrite lecteur, insensé qui crois que je suis toi ».

Un roman n'a d'autre structure que la sienne propre et n'en a pas d'extralinguistique. La société de roman est humainement anormale ne fut-ce que parce qu'elle nous propose une humanité intelligible.

Elle n'est pas de même nature que la société réelle, même quand elle paraît la reproduire : « La Pension VAUQUER précise Claude Duchet, les glaces de Saint Gobain, la pièce de cent sous, la petite maison de la Merteuil, les mineurs de **Germinal**, n'existent qu'en situation, c'est-à-dire dans une socialité romanesque ». (18) Même le bien génereux La Fontaine qui nous demandait de ne point nous éloigner d'un pas de la nature nous a laissé des loups, des agneaux et des fourmis qui n'ont rien à voir avec les loups, les agneaux et les fourmis de chair qui vadrouillent librement dans la nature...

On reproche également au romancier de ne pas se documenter suffisamment avant d'écrire à l'instar de ses pairs occidentaux : « ... à décrire à la fin du chapitre IV le combat des derniers défenseurs du « point B » de façon tout à fait extravagante, E. DONGALA tient un discours, hélas, bien proche de celui de certains stratèges de St Germain-des Près,... qui seraient bien en peine de distinguer un Mauser d'une arquebuse, n'ayant, au mieux, jamais manipulé que des carabines de tir forain... » Et les auteurs de *Panorama critique de littérature congolaise* de poursuivre :

17. Honoré d'URFÉ.- *L'Astrée*, tome I début non paginé, texte de l'édition collective de 1647.

18. Claude DUCHET.- Intervention au Colloque sur *Roman et Société* 6 nov. 1971.

« Un minimum de travail de documentation de la part de l'auteur eut suffi à éviter cette ambiguïté.

Le romancier homologue du village du héros, Emile Zola était un homme de cabinet, sédentaire, myope par surcroît et fort anti-militariste : pourtant, lorsqu'il écrivit la *Débâcle*, il sut évoquer les plus vastes mouvements de troupes, les batailles, les sièges de la guerre de 1870-1871 avec une irréprochable précision ». (19) Conséquence, concluent Roger et Arlette CHEMAIN « Emmanuel DONGALA s'est condamné à ne rien traiter à fond ».

Faudrait-il une fois de plus faire remarquer qu'on n'écrit pas un roman avec les idées mais avec les mots. Le romancier n'est pas un savant des sciences exactes : il fait de la création. Non, plutôt il *produit* (il fait de la production) car le mot création est noyé dans des connotations trop humanistes. « L'art du roman, écrit P. A. Lessort, est un art de la communication et non un art de la connaissance ». Claude SIMON va dans le même sens lorsqu'il affirme : « De même que la seule réalité d'un tableau est la peinture, la seule réalité d'un roman est celle de la chose écrite. L'écriture étant de par sa nature même incapable de reproduire le « réel », toute prétention au réalisme... ne peut être le fait que de l'irréflexion ou d'une volonté de tromperie ». (20)

Le dernier reproche adressé au romancier congolais tient, en fait, du constat. A propos du personnage de Loutaya dans *La Palabre stérile*, (21) Roger et Arlette CHEMAIN notent : « assez conventionnel nous paraît également le personnage de Loutaya : il s'agit du thème bien connu de la « paysanne pervertie » par la ville, fréquemment traité par les romanciers européens du XVIII^e siècle... ». Et à propos des *Chroniques congolaises* (22), les auteurs de *Panorama critique de la littérature congolaise* font remarquer que : « prédominant est le type de la nouvelle cyclique. Cette catégorie regroupe les nouvelles construites sur le même schéma que *Grandeur et décadence de César Birotteau*, *la Résistible ascension d'Arturoi*, ou *Splendeurs et misères des courtisanes*... »

« Quant à *Sans tam-tam* de Lopes, son « procédé vise à accréditer la fiction. Henri LOPES tout comme les romanciers du XVII^e siècle... » Le dernier exemple sera celui de la « Scène de la mort de YAMAHA, la belle héroïne, qui ne succombe en brandissant le drapeau qu'après avoir tué le sinistre général Espinosa :

« Peut-être le souvenir de la liberté brandissant l'étendard de la révolte sur les barricades de 1830, telle que l'a peinte Delacroix, ou encore Rimbaud symbolisant le Paris de la Commune par l'image de « La rouge courtisane aux seins lourds de bataille » sont-ils pour quelque chose dans cette scène ». (23)

19. Roger et Arlette CHEMAIN.- *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*.

20. Paul-André LESSORT.- *Le lecteur de roman*, Esprit, Avril 1960.

21. BIKOUTA-MENGA.- *La Palabre stérile*.- Yaoundé, Ed. CLE, 1968.

22. J.B. TATI LOUTARD.- *Chroniques congolaises*.- Paris, P.J OSWALD.

23. Roger et Arlette CHEMAIN.- *Panorama critique de la littérature congolaise*.

Ici, tout se passe comme s'il n'y avait rien d'original dans le « roman » congolais. On ne reconnaît pas les véritables dimensions de l'écriture congolaise « sans références hasardeuses ou fantaisistes aux mouvements littéraires occidentaux » (24)

Tout se passe également comme si le négro-africain, incapable d'initiative, ne peut avoir de modèles que les modèles occidentaux.

Au fait, puisqu'il en est ainsi que reste-il du « roman négro-africain ? ». Absolument rien, car il y a des signes qui ne trompent pas. L'Africain n'est apprécié que lorsqu'il se renie ; la présence du personnel diplomatique à l'exposition des œuvres de Pomolo « signifie une consécration de l'œuvre par des personnalités étrangères. Ce qui soulignerait le problème de l'alimentation culturelle si l'on rapproche ce fait de l'achat de l'œuvre par FLECHIER ».

Du coup, le respect voué à l'écrivain noir est fonction du degré de son aliénation culturelle. Le critique ne perçoit pas l'écrivain en tant qu'individu, mais en tant que représentant d'une civilisation, d'une somme de valeurs positives ou négatives. Et André-Patient BOKIBA dira fort à propos : « De nos jours, le prix littéraire attribué en Europe consacre souvent l'assimilation par l'écrivain des modes et des modèles occidentaux, et partant son déracinement par rapport à l'Afrique ». (25)

N'est-ce pas avec beaucoup de fierté et d'enthousiasme que G. Roger écrivait à propos de Climbié : « C'est un honneur qui jaillit sur chacun d'entre nous qu'un homme comme Bernard DADIE écrive comme il le fait en notre langue, en sa langue ». Et l'auteur de surenchérir : « C'est pour la France, bien entendu, un singulier mérite que d'avoir, au lendemain même de l'installation coloniale, opéré de telles conquêtes intellectuelles et morales. Si son teint ne trahissait son origine, vous le prendriez pour un Français de France. Tout dans sa façon libre et gaie de s'exprimer, dans son allure courtoise, dans ses gestes aisés et mesurés, dans l'aimable ardeur qui émane de sa personne, est d'un homme de chez nous. Tout dans sa tenue, dans sa conduite, est d'une conscience scrupuleuse, attentive à ses devoirs, soucieuse de responsabilités spéciales qui s'imposent à l'élite, tout entière pénétrée d'une moralité telle qu'on ne songe pas un instant, à le traiter en étranger ».

24. Makhily GASSAMA.- *Interrogation sur la littérature nègre de langue Française.*

25. A.P. BOKIBA.- *L'école étrangère dans la littérature africaine*, thèse de 3^{ème} cycle.

Alors que reste-t-il du « roman négro-africain ? » Ou tout simplement qu'elle est la véritable « personnalité » de ce roman ? Car fait remarquer Jean Rouch (29) : « La littérature africaine en langue française, si elle est accessible au plus grand nombre, pêche par un autre défaut. Elle a perdu presque tout caractère africain, elle n'est en fait que de la littérature française. Certes, le noir s'y montre particulièrement habile et inspiré, mais toutes ses œuvres s'apparentent finalement aux diverses tendances de notre littérature. Tel fait du surréalisme, tel autre de Proust, tel dernier de l'Eluard. Il n'y a rien d'étonnant d'ailleurs à ce que les élèves copient et dépassent leurs maîtres car même dans l'avant-garde, le noir, passé par tous les littéraires de notre système d'éducation n'ose pas aller ailleurs que ses guides ; sans doute craindrait-il de s'en faire moquer ».

LE ROMAN COMME ART !

Ces lectures anthropologiques, écologiques, sociologiques et/ou sociocritiques pourraient se revêtir de la tare des lectures uniformes, unidirectionnelles et unidimensionnelles. Elles parachèvent l'art du piège : la fixabilité de la langue, la fixation du fait littéraire et la momification du récit africain. De ce fait, clamer, doctement du haut des chaires, l'existence du **roman négro-africain**, c'est mettre **sous scellés** irrémédiablement cette écriture romanesque. C'est délibérément refuser **l'inachèvement perpétuel** du récit qu'offre l'appellation ouverte de **roman d'origine négro-africaine**.

Car la focalisation sur le **rapport spéculaire du texte au réel** est un consensus implicite d'une certaine critique littéraire africaine qui s'interdit de considérer un texte comme une entité se suffisant à elle-même. Dès lors, le texte s'annexe la personnalité du scripteur et se confond avec les mythes, les préjugés de la société et de la classe sociale du romancier. Conscient de ce fait, le romancier est tenté de produire non seulement des œuvres inscrites dans le temps mais aussi des œuvres d'actualité (qui naturellement ne survivent pas à cet intérêt temporaire) visant une bonne réception immédiate. A cause des prix qui lui viennent d'Outre-Mer, il est enclin à arborer dans son œuvre l'illusion d'un réalisme porteur et une évanescence nécessaire d'authenticité et d'ancrage dans le terroir afin d'obtenir son passeport culturel. Cet état de fait tend à constituer chez lui un sentiment d'impuissance ou de culpabilité à pouvoir puiser dans l'imaginaire l'essentiel de son discours. C'est pourquoi il use précautionneusement de la fiction et de l'imaginaire avec des pincettes.

Ainsi au texte africain à effet de fiction est accolé le langage quotidien et lui est dénié le langage littéraire, le discours poétique. On refuse à ce texte d'intégrer les sphères de la modernité, l'antichambre de l'humain :

L'intérêt pour les romans africains d'expression française, qui n'a cessé de croître depuis les années cinquante, s'explique par leur nouveauté thématique et formelle, par le fait qu'ils apparaissent comme des œuvres de la différence.

S'ils partagent avec la littérature française la langue d'expression et les modèles d'écriture, ils s'en écartent par leur enracinement géographique et culturel.

Symétriquement le lecteur piégé autant que le romancier a tendance à exclure la poétique ou l'approche poéticienne du texte et à privilégier l'étude du *non-littéraire* et du *non-textuel*. Le non-littéraire et le non-textuel étant considérés – fait remarquer

Philippe Hanon – comme seul *discours sérieux, assertif et monologique, produisant du sens, dichotomique et manichéen*.

Discours assertif excluant nécessairement certaines formes textuelles. Du coup les lecteurs lisent sur les œuvres au lieu de lire les œuvres elles-mêmes. A n'en point prendre garde, le lecteur ne s'en tiendra durablement et dangereusement qu'à la critique de surface, à la critique événementielle, à la critique de l'heure et du leurre, à la critique de l'assimilation et d'identification, d'attachement, de raccordement et de placage. Car phagocyté par cette critique de mise à moule, le lecteur oublie qu'un texte à effet de fiction, tant au niveau scriptural qu'au niveau réceptif, est un **inachèvement perpétuel**. Et seul cet **inachèvement perpétuel** fera traverser les écrits africains, l'espace et le temps : l'œuvre doit subir, recevoir et accueillir une multitude de regards. Elle doit supporter un nombre infini de regards : elle est cette bouteille jetée à la mer. Tout écrit est divers et pluriel : il dépasse les visées premières de son auteur et s'impose à lui, faisant même exploser – à son insu et par le biais de l'intertextualité inévitable – *son fameux enracinement géographique et culturel*. Tout comme il s'impose au critique en restant réceptif à toute interprétation, refusant de la sorte d'être une pièce de musée, seul panache des universitaires et des chercheurs.

Très savamment, une confusion est entretenue entre le langage quotidien et le discours littéraire. Ici, le langage n'est qu'un simple moyen qui permet l'expression d'une doctrine. Il assume alors une fonction purement instrumentale : véhicule de témoignage, d'explication, d'enseignement. L'Intérêt se porte exclusivement sur le message à communiquer. De ce fait l'essentiel se situe hors du langage qui n'est, par conséquent, que le support de la transmission.

Il ressort des quelques exemples critiques cités dans les chapitres précédents que le seul mythe auquel le romancier puisse et doive croire est celui de la société, et la seule réalité qu'il puisse et doive concevoir est celle des rapports sociaux : la société étant considérée comme espace du vrai et le romanesque comme temps du réel. Tout ceci parce que la critique, qui nous a habitué à juger de l'utilité d'un roman en fonction de l'amalgame de la fiction et du monde quotidien, ignore consciemment que le langage quotidien se sépare du discours littéraire.

En fait, souligne JAKOBSON, « le terme réalisme (est) particulièrement malchanceux. L'emploi désordonné de ce mot au contenu extrêmement vague a suscité de fatales conséquences ». Et l'auteur de *Questions de poétique de préciser* : « Si en peinture, dans les arts figuratifs, on peut encore avoir l'illusion d'une fidélité objective et absolue à la réalité, la question de vraisemblance « naturelle »... d'une expression verbale, d'une description littéraire, est évidemment dépourvue de sens ». A quoi Jean Ricardou ajoute : « Songeons simplement à tous ces gens auxquels il faut sans cesse répéter que le mot *couteau* ne coupe pas ou qu'on ne dort pas dans le mot *lit*, que le couteau ou le lit d'une fiction ne sont pas les choses mêmes ».

Cela ne signifie pas toutefois qu'il faudrait tomber dans un « formalisme » qui serait une illusion opposée point par point à celle du réalisme : il n'existe pas un seul texte littéraire à coefficient mimétique zéro. Il s'agit simplement de souligner qu'on peut utiliser le réel pour inventer au-delà de lui un art d'écrire et que - en définitive - le langage quotidien comme le rappelle Maurice - Jean Lefebvre se sépare du discours littéraire. En effet, nous dit l'auteur de *Structure du discours*, même si un

texte se donne dans une parfaite clarté, il se donne littérairement c'est-à-dire que son propos n'est plus la communication d'une certaine réalité ou vérité dont nous pourrions faire notre profit : il se coupe de son référent et de son usage pratique. On pourrait résumer sa pensée en trois points :

1 – Dans le discours quotidien le signifiant s'abolit totalement devant le signifié alors que dans le discours littéraire le signifiant ne s'abolit pas devant le signifié, il ne s'y confond pas davantage.

2 – Le discours usuel est nécessairement transparent, parfait, adéquat : il dit bien ce qu'il désigne tandis que le discours littéraire, est toujours affecté d'une certaine obscurité, d'une certaine opacité : « il nous renvoie, dit-il, constamment à un signifiant bien matériel au travers duquel les signes ne se distinguent que confusément ».

3 – Contrairement au langage quotidien, le discours littéraire ne s'adresse en général à aucun interlocuteur précis : « à la limite, il se parle tout seul.... ».

Dans un tel contexte, que faudrait-il penser du *roman* (?) *négro-africain* ? Ici on est humblement tenté de penser au *Cancro* de Jacques Prévert qui « *dit oui avec la tête, mais il dit non avec le cœur.* » Le romancier (?) *négro-africain* dit *oui* à la littérature nègre avec la *tête, mais il dit non avec la plume*. En fait, il est à la recherche de l'expression car il se sert d'une langue qui n'est pas la sienne.

C'est ici le lieu de reconnaître la difficulté pour lui d'exprimer avec sa sensibilité propre son mode de pensée. Se pose donc le problème de l'adéquation du code de transmission. Aussi cet homme « se trouve-t-il devant deux réalités difficiles à concilier : il doit se servir comme fatalement d'un instrument pour exécuter une tâche à laquelle cet instrument n'est pas destiné ; de deux choses l'une : ou la langue subit des changements considérables afin de transmettre fidèlement le message de l'écrivain, ou l'écrivain renonce à sa sensibilité, à sa manière de concevoir la vie en acceptant la langue d'emprunt telle quelle ; ainsi dépersonnalisé par le fait d'avoir renoncé volontairement à ce qu'il y a non pas de meilleur mais de plus profond en lui, il ne peut guère prétendre créer des œuvres dignes de la littérature nègre, certes ses œuvres appartiennent à la littérature française mais elles ne peuvent y occuper qu'une place secondaire. (26)

Dans le premier cas, ses œuvres ne seront pas éditées. Et quand elles le seraient, elles ne pourront jamais être applaudies par les censeurs de l'occident qui trouveront là, tout au plus, l'occasion de publier des articles ou des dictionnaires sur les « africanismes, les congolismes ou les particularités du français en Afrique » : ce que certains appelaient encore hier pompeusement les « nègreries ».

Dans le second cas, il est entendu que pour l'écrivain africain « sa sensibilité est une sensibilité feinte, une sensibilité préfabriquée ». C'est bien ce que nous confirme Maxime NDEBEKA : « il arrive des moments où ce que l'on sent ne peut pas être exprimé en langue française surtout le français tel qu'on nous l'a appris à l'école. (27)

26. Makhily GASSAMA.- *Interrogation sur la littérature nègre de langue française.*

27. Maxime NDEBEKA.- *Entre le souvenir et l'avoir* in mélanges n°3 Revue du Département de langue et littérature Françaises, Université Marien N'GOUABI.

Hélas, malgré ce constat amer, à cause des prix qui nous viennent toujours de l'Europe, à cause de la difficulté de se faire éditer, force est de donner raison à Roger et Arlette CHEMAIN qui estiment que : « A terme la prééminence de cette langue ne paraît pas menacée ». N'est-ce pas là la véritable impasse dans laquelle se trouve la littérature africaine ?

Il est maintenant aisé de parler de ***l'aroman*** plutôt que de « *roman négro-africain* », car le ***roman d'origine négro-africaine*** est à naître. Pour cela l'Africain doit avoir le courage de faire une ***analecture*** de tout ce qu'il a déjà écrit : il devra aussi cesser d'être un éternel profane pour devenir un ex-naïf. Pour cela « nous sommes contraints de casser le cou à la syntaxe de France, et qu'en conséquence, les mots de France doivent se plier, se soumettre, pour épouser les contours parfois si sinueux, si complexes de nos pensées ; il faut qu'ils acceptent cette obéissance aveugle, qu'ils admettent des déviations, puisqu'ils ont pris le risque de traverser les mers, il faut bien qu'ils acceptent de s'acclimater, ces mots qui nous viennent de France ! ». (28)

Ainsi ferons-nous de la page un espace de « causerie » ou plutôt un « coin du feu » qui ne connaisse pas de terminologie précise. Un coin du feu dont les lois seraient : improvisations, variétés de termes, mots équivoques... avec passages d'un thème à l'autre comme savent si bien le faire les griots et les conteurs dans les ***bimpa*** de chez nous.

Dominique MATANGA

BIBLIOGRAPHIE

- ANAZIE. – *Sociologie du roman africain* (traduit de l'anglais). – Paris, Aubier, 1970.
- BELLEMIN-NOËL (Jean).- *Psychoanalyse et littérature*.- Paris, P.U.F., 1979.
- CHEMAIN (Arlette et Roger). – *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. – Paris, Présence Africaine, 1979.
- CHEVRIER (Jacques).- *Littérature nègre*.- Paris, A. Colin 3^e éd., 1979.
- CIORAN (E.M).- *Ecartèlement*. – Paris, Gallimard, 1956.
- DANON-BOILEAU (Laurent). – *Produire le fictif*.- Paris, Klincksieck, 1982.
- GARDNER (John). – *On Moral Fiction*. – London, Basic Book, 1982.
- GASSAMA (Makhily).- *KUMA Interrogation sur la littérature nègre de langue française*.- Dakar-Abidjan, N.E.A. ,1979.
- HAMON (Philippe).- *Texte et idéologie*.- Paris, Quadrige/P.U.F. , 1984.
- JACKOBSON (Roman).- *Questions de poétique*.- Paris, Seuil, 1973.
- KAZI-TANI (Nora Alexandra).- *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*.- Paris, L'Harmattan, 1995.
- LESSORT (Paul-André).- *Le lecteur de roman in Esprit*.- Paris, Avril, 1960.
- MACHEREY (Pierre).- *Pour une théorie de la production littérature*.- Paris, Maspéro, 1974.
- MAKOUTA-MBOUKOU (Jean Pierre).- *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*.- Abidjan, N.E.A. ,1980.
- MATESO (Locha).- *La littérature africaine et sa critique*.- Paris, Karthala, 1986.
- NGANDU NKASHAMA (Pius).- *Négritude et poétique*.- Paris, L'Harmattan, 1996.
- NGANDU NKASHAMA (Pius).- *Ecritures et discours littéraires : études du roman africain*.- Paris, L'Harmattan, 1991.
- REUTER (Yves).- *Introduction à l'analyse du roman*.- Paris, Dunod, 1996.
- TADIE (J.Y.).- *La critique au xx^e siècle*.- Paris, Belfond, 1987.
- VALETTE (Bernard).- *Le roman*.- Paris, Nathan, 1992.
- WELLEK (René) et WARREN (Austin).- *La théorie littéraire*.- Paris, Seuil, 1971.

